

## El conocimiento y divulgación del arte hispanomusulmán en la Europa Romántica

La importancia de la obra de James Cavanah Murphy

Jesús Salas Álvarez

**Abstract** The work of James Cavanah Murphy had a great influence in the diffusion of Moorish architecture in Europe in the early 19th century. This fact resulted in the emergence of a specific literature and a series of artistic events and even in creating a particular style. Furthermore in Spain this phenomenon increased awareness of the need to categorize the Muslim architectural heritage, which could be considered the first step in establishing the branch of Spanish Islamic archaeology.

**Keywords** James Cavanah Murphy. *Arabian Antiquities*. Alhambra. Spain. Romanticism.

### 1 Introducción

A lo largo del siglo XVIII numerosos jóvenes europeos, mayoritariamente británicos, realizaron un viaje para completar su formación académica, denominado *Grand Tour*, durante el cual eran paradas obligatorias la visita de los monumentos antiguos, ejemplo del esplendor de los tiempos pasados, y a las galerías de arte, donde contemplar las piezas arqueológicas allí conservadas, así como la compra de objetos arqueológicos que fueron llevados como recuerdos (Luzón 2002; Sánchez-Jaúregui 2012).

Lo que inicialmente fue una práctica reservada a las élites nobiliarias, pronto se extendió a la burguesía que, gracias a su ascenso económico, pronto prestó un interés por la cultura, buscando aquellos elementos que pudieran servir a sus fines.

El filósofo Francis Bacon fue el primer intelectual europeo en defender el carácter educativo de los viajes, durante los cuales debían visitar «las iglesias y monasterios, las murallas y fortificaciones de las ciudades y los puertos y bahías, las antigüedades y ruinas, bibliotecas, colegios, los debates académicos, las lecciones» (Bacon [1625] 1978, pp. 54-55; Krauel 1986, p. 31; Guerrero 1990, pp. 29-30).

Sus postulados fueron continuados por J.J. Rousseau, quien en su obra *Emilio o la Educación* consideró al viaje como un elemento pedagógico esencial para la formación de las personas, incidiendo en el interés que tiene el «visitar anticuarios, contemplar monumentos antiguos, y copiar inscripciones medio borradas» (Rousseau 1966, p. 576; Krauel 1986, p. 35).

Esta misma idea se mantuvo en *L'Encyclopédie* de Diderot y D'Alembert (1750-1765) que definía como objeto propio de un viaje el «examinar las costumbres, el genio de otras naciones, su gusto dominante, su arte, su ciencia, su manufactura y su conocimiento», puesto que los beneficios que reportaban los viajes «amplían el espíritu, lo elevan, lo enriquecen de conocimiento, lo curan de los prejuicios racionales» (Caballero 2004, p. 43).

Esto provocó el surgimiento de un movimiento cultural de viajes que tuvieron como principal destino Italia, que se convertirá en «une initiation aux Beaux-Arts, version Antiquité classique, version Renaissance ou nouveautés baroques» (Bennassar B., Bennassar L. 1998, p. I).

Pero la Península Ibérica no entraba entre los itinerarios clásicos del *Grand Tour*, pues los viajeros, o «curiosos impertinentes» en palabras de I. Robertson, describieron un país demasiado bárbaro, atrasado en la educación y donde los vicios políticos e ideológicos eran muy visibles en ciudadanía, caso de la Inquisición o de la barbarie de algunas costumbres.

Pero también se sintieron atraídos por la riqueza de monumentos romanos y, especialmente, por las ruinas de la dominación islámica, muy abundantes en Andalucía, que daban al país un carácter exótico y pintoresco, que lo vinculaba más Oriente y al Norte de África que a la propia Europa, y que a la postre se convertirían en un imán de atracción para los viajeros franceses y británicos.

## 2 James Cavanah Murphy (1760-1814) y las teorías arquitectónicas en la Inglaterra del Siglo XVIII

James Cavanah Murphy (fig. 1) nació en Blackrock (Irlanda) donde comenzó a trabajar en la construcción. Sus dotes artísticas no pasaron desapercibidas para Sir James Chatterton, quien se convertiría en su primer mecenas, ya que en 1775 le facilitó los medios económicos necesarios para continuar sus estudios en la Escuela de Dibujo de la Sociedad de Dublín. Uno de sus primeros trabajos fue su participación en el concurso de diseños para la ampliación de la *Irish House of Commons* (1786).

Sin embargo, fue su encuentro con William Burton Conyngham el hecho que cambiaría el rumbo de su orientación artística. Conyngham era uno de los miembros fundadores, y a la postre primer director, de la *Hibernian Antiquarian Society* (1779), institución que había desarrollado desde sus inicios una importante labor de estudio de los monumentos y de las antigüedades irlandesas, que pretendía dar a conocer entre sus compatriotas gracias a unos grabados realizados por distintos artistas locales.

En 1783 Conyngham viajó a España por motivos empresariales, pero llegó a realizar excavaciones arqueológicas en el teatro romano de Sagunto (León Gómez 2009; Canto 2012, p. 330) y en el circo romano de Tarragona (Massó 2003), trabajos que le permitieron conocer de primera mano la riqueza arqueológica existente en el subsuelo español.

A imitación de su maestro, Murphy decidió emprender un viaje por tierras de Portugal entre 1788 y 1790, y cuyo resultados plasmó en sus obras *Plans, Elevations, Sections and Views of the Church of Batalha* (1795) y *Travels in Portugal* (1795). Ambas estaban ilustradas con grabados que representaban alzados, secciones y vistas de diversos monumentos portugueses, tanto clásicos como medievales (fig. 2), y que sirvieron para llamar la atención a los arquitectos británicos de la importancia de la arquitectura histórica portuguesa.

Tras unos años de estancia en Londres, de los que apenas conservamos datos, en 1802 volvió a la Península Ibérica, instalándose en Cádiz, desde donde comenzó a realizar excursiones por las actuales provinciales de Málaga, Sevilla, Córdoba y Granada, que le posibilitaron el estudio de las antigüedades y de los monumentos arquitectónicos andaluces, y especialmente los relacionados con el pasado islámico. Estos trabajos de campo fueron la base para

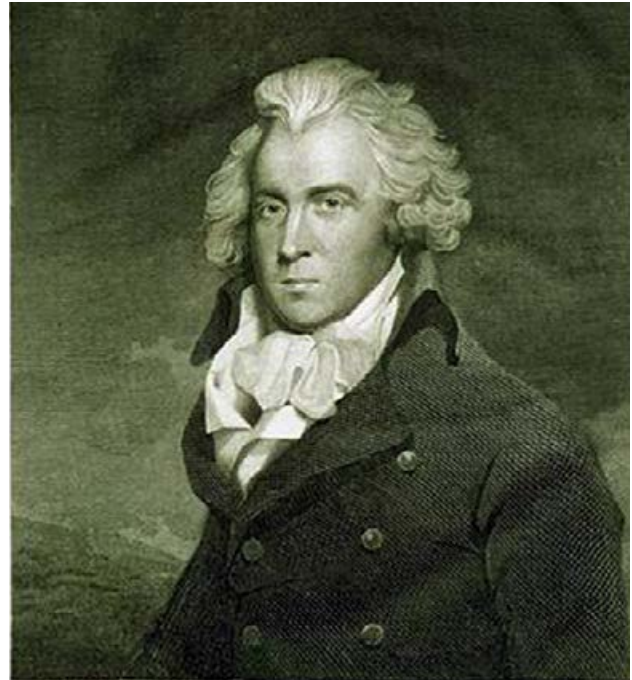


Fig. 1. Retrato de James Cavanah Murphy, tomado de su obra *Travels in Portugal* (1795).

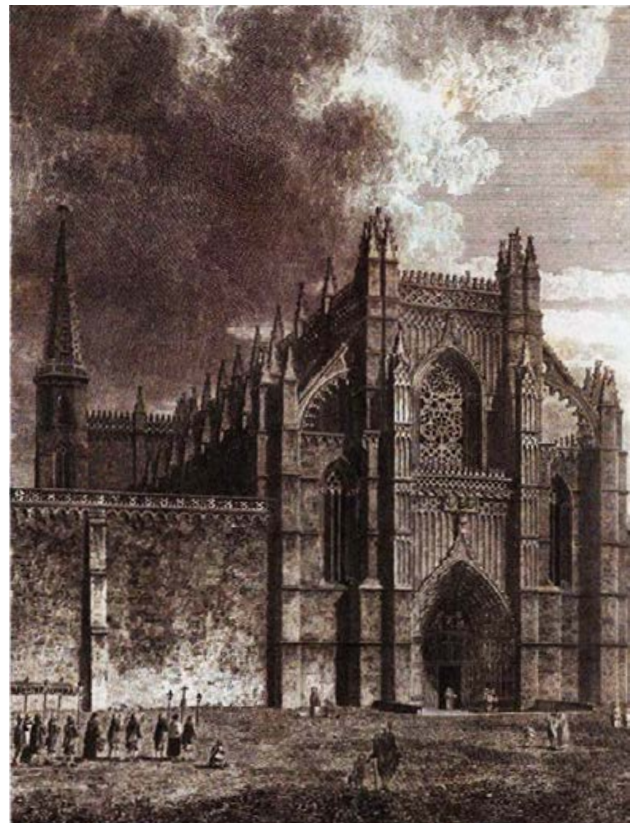


Fig. 2. Vista del Monasterio de Batalha (Portugal) existente en la obra de Murphy *Travels in Portugal* (1795).



la elaboración de su obra *The Arabian Antiquities of Spain* (1815) (fig. 3) que Murphy realizaría en colaboración con Thomas Hartwell Horne, aquel realizando las láminas y éste describiéndolas.

Según cuenta en la introducción de su obra, que no llegó nunca a ver publicada en vida, su interés por la materia surgió a partir de la lectura de los relatos de algunos viajeros contemporáneos, que contenían una descripción de estos edificios y restos islámicos existentes en Sevilla, Córdoba y Granada, muchos de los cuales tildaban a este arte de imperfecto y carente de rigor artístico, pese a que reconocían que las ruinas de este arte no dejaban de ser atractivas por su pintoresquismo.

Gracias a los contactos establecidos durante su estancia en tierras españolas, Murphy pudo acceder a los recintos de los palacios nazaríes de Granada y de la mezquita de Córdoba, realizando mediciones y dibujos de los edificios, para transmitirlos de la manera más exacta posible.

Esta obra le llevó a entrar de lleno en el debate sobre el origen del gótico, considerado por Gran Bretaña como 'arquitectura nacional', y en el que participaron los principales teóricos del momento.

Hasta fines del XVIII era aceptada la teoría del origen 'sarracénico' o musulmán del gótico, defendida por el arquitecto Christopher Wren (1632-1723) y divulgada a través de su obra póstuma *Parentalia* (1750). Según este postulado, el característico arco apuntado del gótico inglés tenía su origen en las construcciones de los sarracenos, término que aludía en general a todos los musulmanes conquistados y en particular a los musulmanes que habitaban en la Península Ibérica en tiempos de la Reconquista.

Sin embargo, fueron los caballeros cruzados quienes trajeron a Europa esta construcción, que una vez refinado por los arquitectos europeos dio pie al característico arco gótico (Wren 1750, p. 298). Ello indudablemente conllevó, como bien sostiene T. Raquejo, a que el gótico quedase rápidamente identificado con todas aquellas arquitecturas que usaran el arco apuntado, incluyendo estilos tan diversos como el arte hispanomusulmán (Raquejo 1990, p. 42).

Esta teoría fue seguida por otros pensadores, como Stephen Riou (1768, p. 9) o Francis Grose (1800, pp. 113-114), quienes postularon que había que buscar el origen del gótico en los reinos musulmanes españoles, ya que desde aquí se había expandido por Europa. Fue en las tierras peninsulares donde los cristianos entraron en contacto con la arquitectura

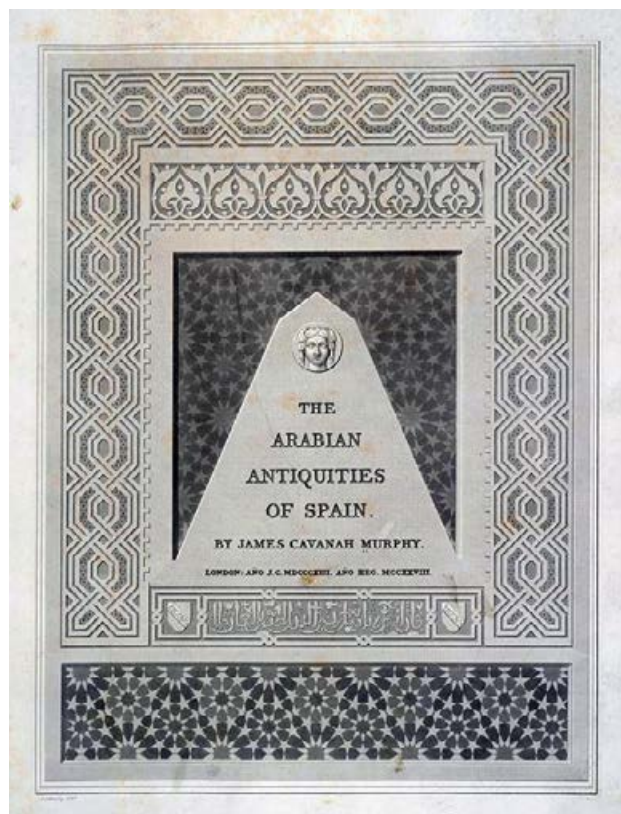


Fig. 3. Portada de *The Arabian Antiquities of Spain* (1815). Biblioteca Nacional (Madrid). Sig. 9/194475.

sarracénica - *Sarracenic* - o morisca - *Moresque* -, y cuya máxima representación eran la Mezquita de Córdoba y la Alhambra de Granada.

Este origen oriental del gótico inglés venía a negar la importación de este arte desde Francia, por entonces rival política de Gran Bretaña, lo que fue aprovechado por los viajeros románticos en el XIX (Raquejo 1990, p. 51).

En España, esta teoría del origen oriental de la arquitectura gótica también tuvo sus adeptos, como es el caso de Gaspar Melchor de Jovellanos, para quien durante los siglos XII y XIII la Arquitectura «no buscó ya en sus formas la regularidad, sino la rareza en sus proporciones, no lo bello y lo grande, sino lo atrevido y lo maravilloso; y en su decoración, no la conveniencia y el gusto, sino la profusión y la delicadeza. En esta última parte la Arquitectura europea venció la de los orientales. Corrompida la antigua magestad del arte por los persas, por los árabes y por los mismos griegos en el Oriente, pasó sin ella a los Alemanes, Franceses, Italianos y Españoles, que observándola allí durante las Cruzadas, la



Fig. 4. Vista de la Alhambra, según Richard Twiss, *Travels through Portugal and Spain, in 1772 and 1773* (1775). Biblioteca Nacional (Madrid). Sig. U/1423.

trasplantaron a Europa y la difundieron de repente por todos sus confines. España la adoptó con todo su lujo y sus defectos. Robusta y sencilla en las fortalezas, liviana y suntuosa en los templos, osada y profusa en los palacios» (Jovellanos 1788, pp. 24-26; Ruiz de la Peña 2011).

### 3 Fuentes y precedentes de la obra de Murphy

En el prólogo de *The Arabian Antiquities of Spain* Murphy manifiesta que mostró su interés a partir de los relatos de diversos viajeros contemporáneos, que incrementó gracias a las facilidades que le dieron determinadas personas que conoció durante su estancia en España.

No indica cuáles son esos relatos, pero por la difusión que tuvieron algunos libros en España y en la Europa de fines del XVIII o principios del XIX, en los que aparecen mencionados con mayor o menor detalle las antigüedades islámicas, podemos hacer una lista de los trabajos que creemos debió conocer.

A modo de ejemplo, vamos a citar algunos de esos libros, que hemos dividido en varios grupos.

**Relatos Británicos:** aquí tenemos varias publicaciones que se hacen eco de las antigüedades islámicas, y que pudieron servir de fuentes a Murphy. Estos relatos son:

**Richard Twiss** (1747-1821) fue un autor utilizado por Murphy en varios de sus trabajos. Sabemos que aquel recorrió la Península Ibérica entre 1772 y 1773, plasmando sus impresiones en sus *Travels through Portugal and Spain* (1775), donde utiliza

como recurso literario la interpolación de los textos de otros viajeros. Su texto fue acompañado de una serie de láminas entre las que destaca una realizada por Diego Sánchez Sarabia para la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (fig. 4): «I have only to add, that the before-mentioned Don Diego Sanchez, was at that time, by order of the Madrid Royal Academy of the three fine arts, assisted by several of its members, employed in taking exact plans, elevations, views, &c. both general and particular, of this palace, of which I saw some that were already engraven; one of which was a copy of a piece in fresco, said to be painted by the Moors; it represents three kings sitting; very stiff and bad, but the colouring is gay and brilliant, and intermixed with gold and silver. They are intended to be published in a folio volume, which will be an unique in its kind, as there is in no other part of Europe such a noble and well preserved specimen of the Moorish architecture, nor any modern palace in a more happy situation» (Twiss 1775, p. 245).

**Henry Swinburne** (1743-1803) puede considerarse el verdadero descubridor del arte islámico para el público británico. Tras visitar Italia y Francia viajó por España en compañía de Sir Thomas Gascoyne, plasmando a continuación sus impresiones del país en *Travels through Spain, in the Years 1775 and 1776* (1779), escrita en formato epistolar.

Para elaborar su obra tuvo el apoyo del reverendo Waddilove, capellán de la Embajada británica, quien le franqueó el acceso a los datos de numerosos manuscritos y libros existentes en diversas bibliotecas sobre historia hispano-musulmana.

El trabajo fue también el primero que prestó un interés especial a las antigüedades islámicas, por



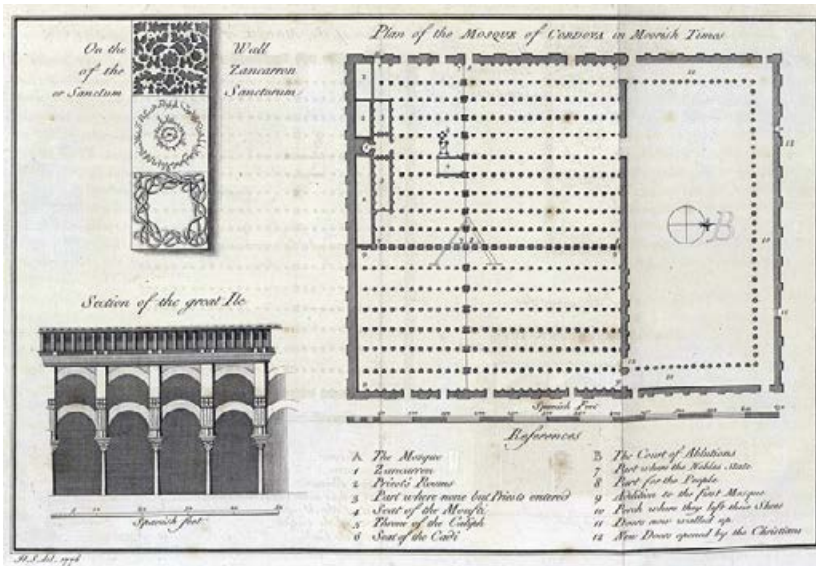


Fig. 5. Planta de la Mezquita de Córdoba en tiempos de los musulmanes, según H. Swinburne, en *Travels trough Spain, in the Years 1775 and 1776* (1779). Biblioteca Nacional (Madrid). Sig. ER/2442.

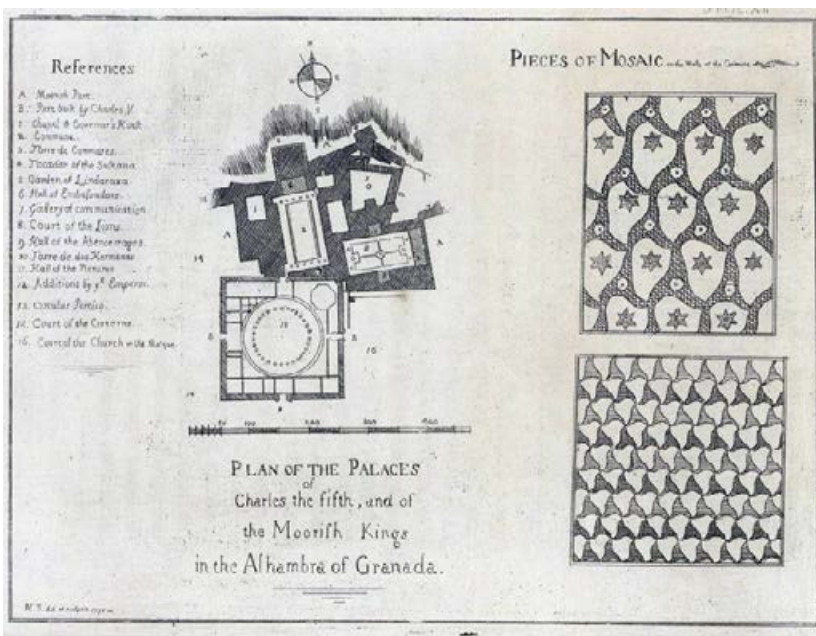


Fig. 6. Planta de los palacios nazaries de la Alhambra, según H. Swinburne, en *Travels trough Spain, in the Years 1775 and 1776* (1779). Biblioteca Nacional (Madrid). Sig. ER/2442.

lo que Swinburne puede ser considerado como el descubridor de la Alhambra para el público británico. Sus páginas reflejan la teoría del origen sarracénico del arte gótico, como lo demuestra en las siguientes palabras sobre la Catedral de Sevilla: «the ornamental parts, commonly said to be after the Gothic manner, seem rather to be clumsy imitations of the models left by the Moors» (Swinburne 1779, p. 265).

Era la primera vez que las descripciones van acompañadas de una serie de grabados inspirados

en dibujos «taken on the spot», que cumplen un papel esencialmente pedagógico, ya que gracias a ellos esperaba instruir a los curiosos en la forma de construir y adornar los edificios públicos.

También puede observarse una distinta valoración entre los principales edificios musulmanes, que posteriormente sería seguida por Murphy. En primer lugar, consideró que las puertas del Alcázar sevillano era un *pasticcio* «of Saracenic, Conventual and Grecian architecture. I was much taken with the principal front of the inner-court ; a piece of as

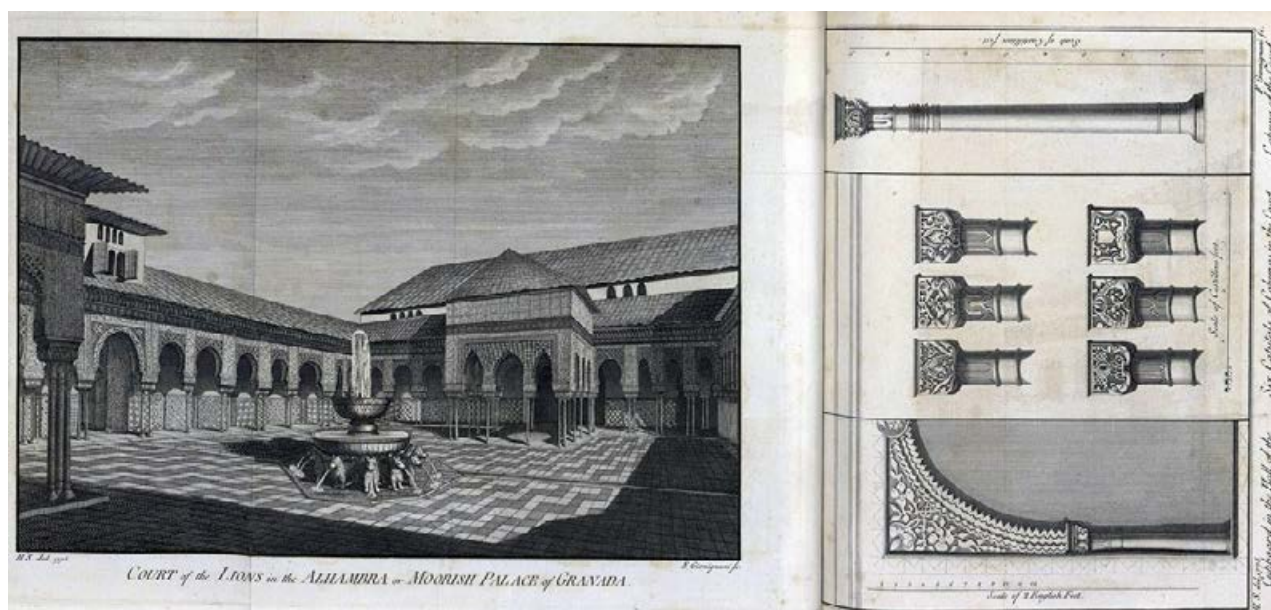


Fig. 7. Patio de los Leones de la Alhambra, según H. Swinburne, en *Travels trough Spain, in the Years 1775 and 1776* (1779). Biblioteca Nacional (Madrid). Sig. ER/2442.

good Morisco work as any I had yet seen. Having read that the Moors built one part of this palace. I concluded I was admiring something as old as the Mahometan kings of Seville; but upon closer examination was not a little surprized to find lions, castles, and other armorial ensign of Castille and Leon, interwoven with the Arabesque foliages; and still more so, to see, in large Gothic characters, an inscription informing me, that these edifices were built in the fourteenth century, by the most mighty king of Castille and Leon, Don Pedro» (Swinburne 1779, p. 255), por lo que consideró a este monumento como artísticamente inferior a la Alhambra.

La Mezquita de Córdoba fue otro de los edificios que representó (fig. 5) y describió de la siguiente forma: «the mosque, in Spanish called La Mesquita, from the Arabic word masgiad, a place of worship, was begun by Abdoulrahmann the first, and destined by him to remain to after-agrees as a monument of his power and riches, and a principal sanctuary of his religion. His ideas were sublime, and he was fortunate enough to find an architect whose genius was equal to the task of putting them in execution... In the days of the Mussulmen, the mosque was a square building, with a flat roof upon arches, which did not rise more than thirty-five feet above the pavement. It was four hundred and twenty in breadth, and five hundred and ten in length, includ-

ing the thickness of the walls» (Swinburne 1779, pp. 295-297).

Pero la edificación por la que mostró más interés fue el conjunto de palacios nazaríes de la Alhambra de Granada (fig. 6), a los que definió como un edificio único en su estilo, y cuyo estado de conservación permitía estudiar todos y cada uno de los detalles que caracterizan sus ornamentos decorativos. Por ejemplo, su descripción del Patio de los Leones (fig. 7): «which is an oblong court, one hundred feet in length, and fifty in breadth, environed with a colonnade seven feet broad on the sides, and ten at the end. Two porticos or cabinets, about fifteen feet square, project into the court at the two extremities. The square is paved with coloured tiles; the colonnade with white marble. The walls are covered five feet up from the ground with blue and yellow tiles, disposed chequerwise. Above and below is a border of small escutcheons, enamelled blue and gold, with and Arabic motto on a bend, signifying, 'No conqueror but God'. The columns that support the roof and gallery are of white marble, very slender, and fantastically adorned» (Swinburne 1779, pp. 178-179).

Sin embargo, la representación gráfica de las decoraciones de la Alhambra presenta algunos problemas, pues los diseños decorativos del edificio y la variedad y extensión de los alicatados y



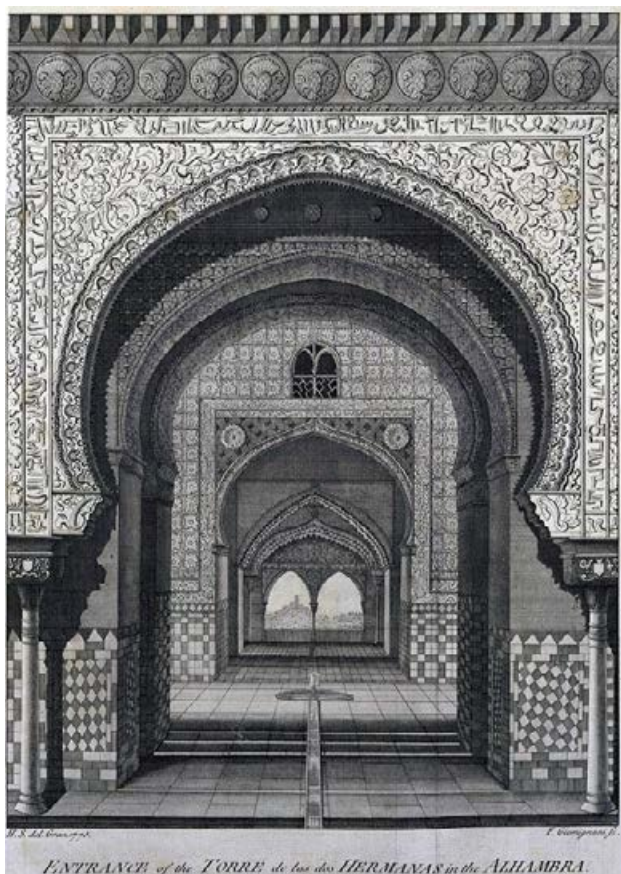


Fig. 8. Torre de las Dos Hermanas, según H. Swinburne, en *Travels through Spain, in the Years 1775 and 1776* (1779). Biblioteca Nacional (Madrid). Sig. ER/2442.

yaserías islámicos fueron simplificados al máximo en su obra, lo que provocó que el resultado gráfico final sea una caricatura de la verdadera fisonomía del palacio.

Un ejemplo de esto se observa claramente en la representación de la *Sala de las Dos Hermanas* (fig. 8), en la que Swinburne nos ofrece una representación personal de los arcos acompañados de los dos tipos más simples de alicatados que se encuentran en la Alhambra.

**Relatos Franceses**, de entre los que destaca la publicación de Jean-François Peyron (1748-1784), quien desempeñó entre 1777 y 1778 el cargo de Secretario de la Embajada de Francia en España, momento en el que recorrió la península. Su experiencia la plasmó en un libro que rápidamente tuvo numerosas reediciones tanto en francés como en inglés.

Uno de los monumentos andaluces que más atrajo a Peyron, como al resto de los viajeros, fue la Mezquita de Córdoba, de la que destaca sus enormes dimensiones: «seiscientos pies de larga y de doscientos cincuenta de ancha; se cuentan allí veintinueve naves en su longitud y diecinueve en su anchura; se entra en ella por diecisiete puertas, todas ellas cubiertas de arabescos y de otros adornos de escultura en bronce; la bóveda está sostenida por más de trescientas sesenta columnas de alabastro, de jaspe de mármol negro de un pie y medio de diámetro y de treinta pies de elevación». Pero en especial, resalta la riqueza ornamental del *mihrab*, al que describe como una «pequeña capilla donde pretenden que estaba depositado el Corán [y que] está llena de inscripciones árabes» (García Mercadal 1999, p. 325).

**El Proyecto de las Antigüedades Árabes de España** surge del interés de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando por recuperar un arte propio y exótico, en grave peligro de conservación, y donde subyacía la idea que el pasado aparte de permitir su conservación también servía de modelo didáctico para la formación de los artistas.

En 1750 el gobernador de los palacios nazaries de la Alhambra informó a la Academia de Bellas Artes del estado ruinoso que presentaban algunas de las dependencias del edificio, solicitando la adopción de las medidas que la institución considerase necesarias y oportunas para evitar la destrucción del monumento.

La academia encargó a Diego Sánchez Sarabia, profesor de pintura y arquitectura en Granada, la elaboración de una serie de dibujos del monumento (fig. 9 y 10), quien remitió los mismos junto a una memoria. Una vez que ésta fue examinada por los académicos, éstos decidieron que Sánchez Sarabia volviese a dibujar los Palacios de la Alhambra de Granada y realizase un álbum de anticuario que contuviese una «explicación circunstanciada y puntual del todo y de sus partes espresando la materia, construcción y calidad de los muros, arcos y bóvedas, cortes de piedras, maderas, techumbres, pavimentos, alturas de puertas y ventanas con todo lo demás interior y exterior que conduzca a formar juicio cabal del método de edificar observado por los árabes» (Junta Particular de 13.12.1760, ARAS-BASF Mss. 121/3; Rodríguez Ruiz 1992, pp. 35-38).

A la vista de estas láminas, la Academia envió a Granada al arquitecto José de Hermosilla, auxilia-



Fig. 9. Capitel de la Alhambra. Dibujo de Diego Sánchez Sarabia. Biblioteca Nacional. Madrid. Sign. Ms/13.188.

do de los también arquitectos Juan de Villanueva y Pedro Arnal, para que levantase un plano general de toda la fortaleza y población de la Alhambra, incluida su muralla y todos los edificios que la comprenden, en especial todo lo concerniente al palacio árabe.

Pero Hermosilla no sólo se limitó a dibujar los palacios nazaríes (fig. 11), sino que también posteriormente marchó a Córdoba con la intención de estudiar y dibujar la mezquita de Córdoba (fig. 12) en su estado presente y documentar como estaba en tiempos de los árabes (fig. 13).

Los comisionados presentaron el 20 de abril de 1767 a la Academia varios dibujos y un informe que contenía los resultados obtenidos, defendiendo sus páginas la necesidad de incorporar el estudio del arte islámico a las materias de enseñanza artística que impartía la Academia.

En cuanto a los principios de la arquitectura musulmana, Hermosilla defendió la existencia de un *orden árabe* propio, caracterizado por el arco de herradura y las columnas y capiteles diferenciados, mientras que los elementos decorativos e inscripciones se encontraban en un segundo plano, ya que únicamente eran relevantes en cuanto que eran elementos accesorios a la propia arquitectura de los edificios (Rodríguez Ruiz 1992, pp. 74-78 y 113).

Finalmente, en 1787, se publicó una parte del trabajo bajo el título de *Antigüedades árabes de España: Parte Primera* (fig. 14), en el que se encontraban únicamente las laminas elaboradas por los arquitectos, mientras que la segunda parte de la obra, que contenía los motivos decorativos y el estudio, traducción y transcripción de las inscripciones, tuvo que esperar hasta 1804.

**El proyecto hispano-francés de Alexandre Louis Joseph de Laborde** (1773-1843) fue concebido por Manuel de Godoy, Secretario de Estado de Carlos IV (Canto 2001, pp. 49-58; Canto 2012, pp. 327-329; Salas 2010, pp. 233-235), tal y como podemos dedu-



Fig. 10. Jarrón Nazarí de los Escudos. Palacio de la Alhambra. Dibujo de Diego Sánchez Sarabia (1762). *Antigüedades árabes de España*, 1787. Biblioteca Nacional. Madrid. Sign. ER 1816, tomado de Ruiz Rodríguez 1992, p. 178.



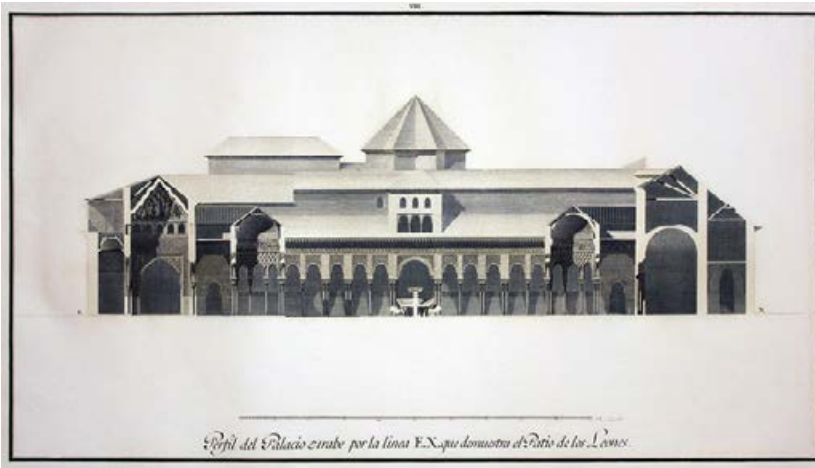


Fig. 11. Grabado de Joaquín Ballester de la sección del Patio de los Leones de la Alhambra, a partir del original de Hermosilla, Villanueva y Arnal. *Antigüedades árabes de España*, 1787. Biblioteca Nacional. Madrid, Sign. ER 1816, tomado de Ruiz Rodríguez 1992, p. 158.

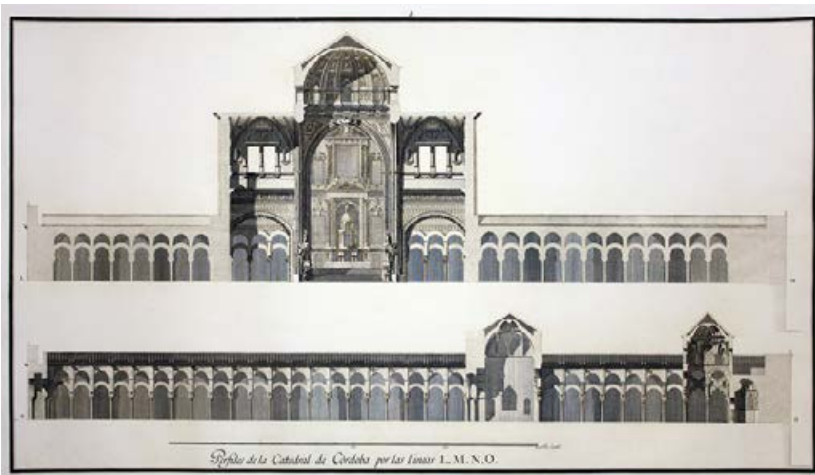


Fig. 12. Grabado de Jerónimo Antonio Gil de la sección de la Mezquita de Córdoba, a partir del original de Hermosilla, Villanueva y Arnal. *Antigüedades árabes de España*, 1787. Biblioteca Nacional. Madrid, Sign. ER 1816, tomado de Ruiz Rodríguez 1992, p. 198.

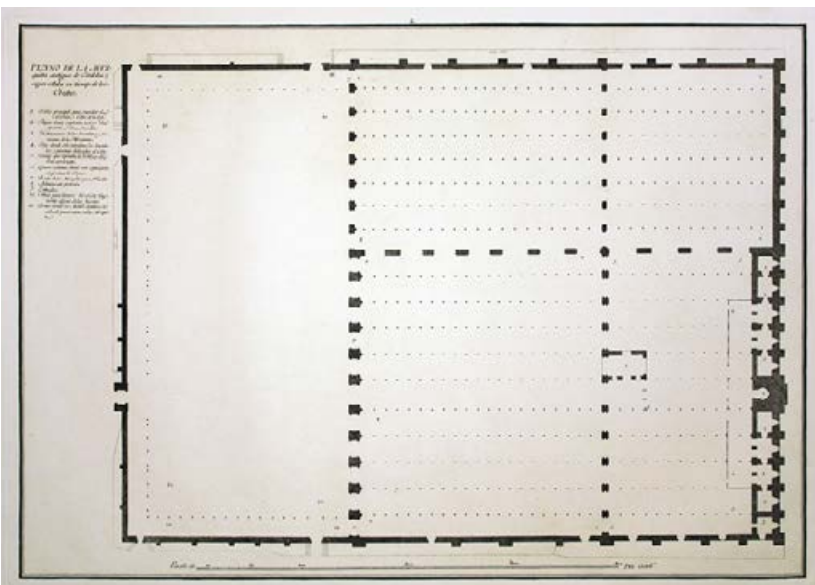


Fig. 13. Grabado de José González de la Planta de la Mezquita de Córdoba, tal y como estaba en tiempo de los árabes, a partir de un dibujo de Juan Pedro Arnal. *Antigüedades árabes de España*, 1787. Biblioteca Nacional. Madrid, Sign. ER 1816, tomado de Ruiz Rodríguez 1992, p. 194.

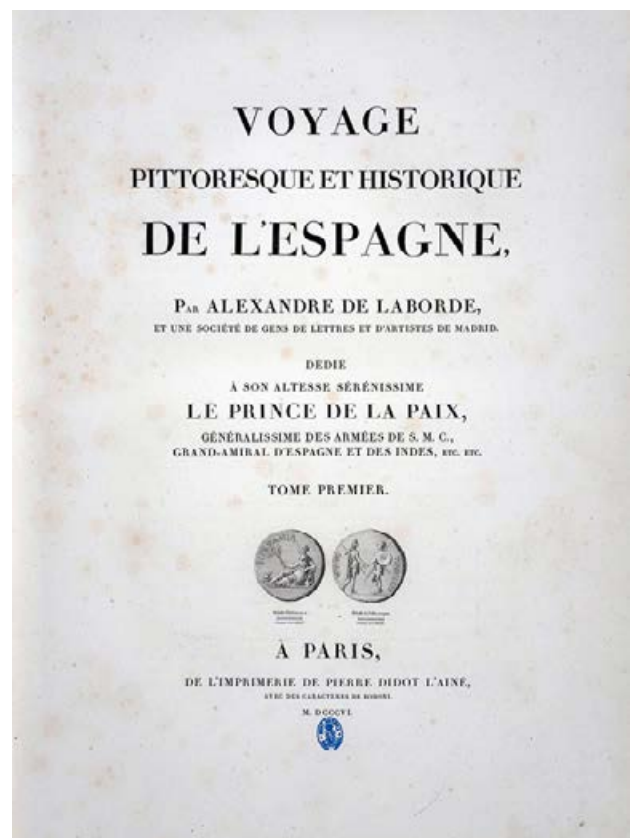
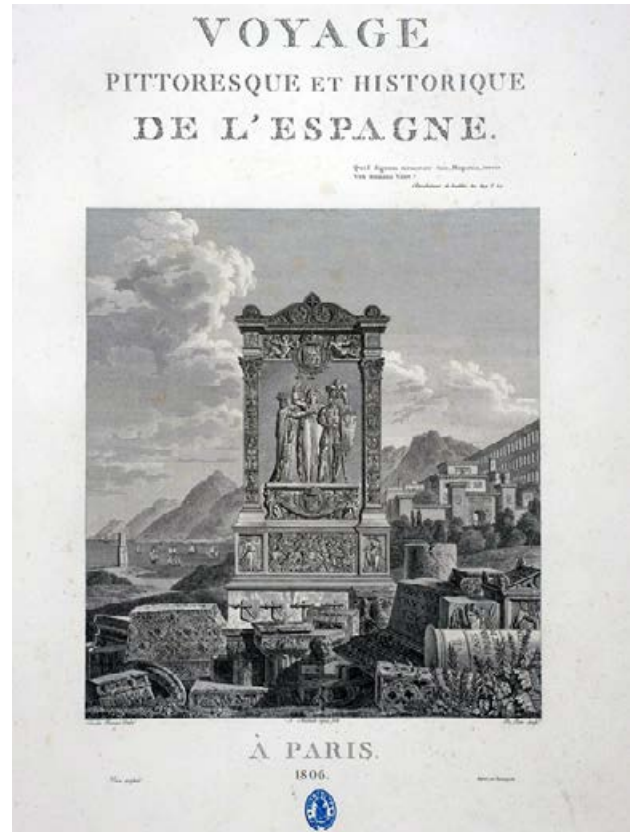


Fig. 14. Portada de las *Antigüedades árabes de España*, 1787. Jerónimo Antonio Gil. Biblioteca Nacional. Madrid. Sign. ER 1816, tomado de Ruiz Rodríguez 1992, p. 144.

Fig. 15 y 16. Portadas interna y externa del *Voyage Pittoresque et Historique de L'Espagne* de Alexandre Laborde. Biblioteca Nacional. Madrid. Sign. BA/2056 V. 1.

cir de la portada del primer tomo de la edición española, donde figura un retrato del estadista español, mientras que en la portada de la edición francesa aparece paisaje de tema anticuario elaborado por Charles Percier, en el que están presentes la Torre de Hércules, el Acueducto de Tarragona y el Palacio de la Alhambra de Granada, representación de las tres principales épocas culturales de España. Junto a ello se coloca una especie de estela conmemorativa romana (fig. 15), donde se simboliza la monarquía española a través de sus tres dinastías principales.

Aunque A. Canto sostiene que el viaje fue realizado entre 1792 y 1798, el propio Godoy defiende que esta empresa, en la que participaron literatos y artistas españoles y franceses, se desarrolló entre 1801 y 1807, ya el privilegio o concesión gubernamental para su realización expiró, según consta en la portada del tomo I de la edición francesa, el 21 de diciembre de 1807.





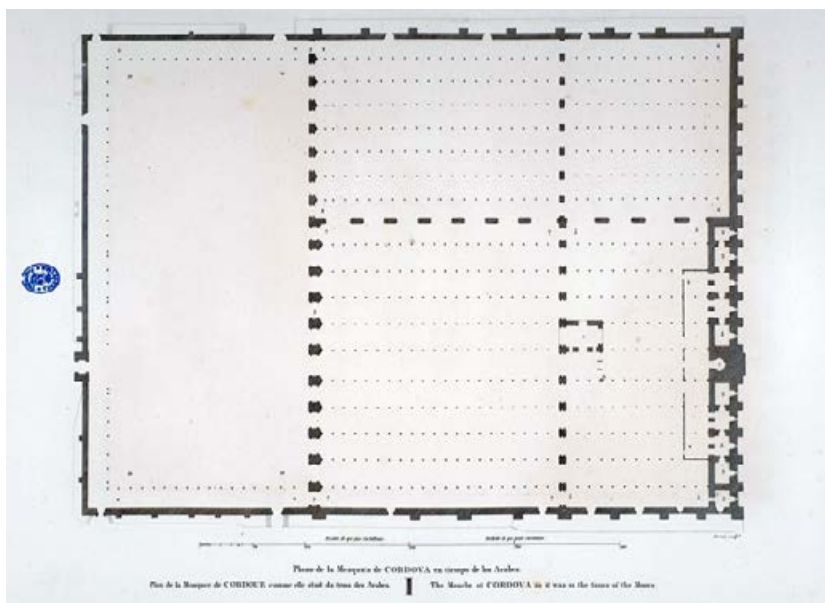


Fig. 17. Planta de la Mezquita de Córdoba en tiempos de los árabes, tomado de la obra *Antigüedades árabes de España*, publicada en la obra de Alexandre Laborde, t. 2, vol. 3, pl. VII, p. 7. Biblioteca Nacional. Madrid. Sign. BA/2058 V. 3.

Según las condiciones estipuladas, los planos, descripciones, dibujos y grabados fueron encargados a dos equipos, uno español – conformado por Carmona, Selma, Ametller y Enguidanos – y otro francés, en el que destacan los arquitectos Ligier y Jacques Moulinier y el pintor Jean Lutin Vauzelle (Salas 2010, p. 237).

Sin embargo, tal y como en su día apreciaron E. Tormo y E. Fernández Herr, este proyecto de Laborde fue un plagio parcial de la obra de Pablo Lozano, tal y como se aprecia del estudio comparativo de las láminas de ambos trabajos, siendo más visibles en el caso del plano de la Mezquita de Córdoba y de la sección de su mihrab, así como en la Planta del Palacio de la Alhambra y de la sección del Patio de los Leones (Tormo 1943, pp. 278-280; Fernández Herr 1974, pp. 256-257).

Esta utilización de las láminas procedentes de las antigüedades islámicas no haría sino recalcar aún más el origen español de la obra de Laborde y también podría ser otro ejemplo indicativo de la implicación de la cúpula política española en este proyecto hispano-francés, ya que sin una intervención no se explicaría la utilización y apropiación descaradas de una obra anterior, patrocinada por la Academia de San Fernando y financiada por la propia corona española.

Pero Laborde añadió sus propias conclusiones a los dibujos, como ocurre en el caso de la planta de la Mezquita de Córdoba antes de su transformación (fig. 17), tomada directamente de la obra de Lozano,

pero de la que el autor francés dice: «l'edifice est un carré de 620 pieds de longueur du nord au midi, et de 440 pieds de largeur de l'orient à l'occidente: quatre rues, dont l'objet étoit d'empêcher qu'il ne touchât à aucune autre construction, l'entouraient originariament. Il a dix-sept portes, dont cinq seulement s'ouvrent aujourd'hui, et qui toutes étoient couvertes de lames de bronze du travail le plus délicat. Des 620 pieds dont se compose le longueur du bâtiment, 210 ont été réservés, du côté du nord, pour former une cour qui communique avec l'extérieur par une porte de construction moderne, appelée Porte du Pardon. Dix-neuf nefs, d'environ 350 pieds de long et 14 de large, courent parallèlement du sud au nord dans l'intérieur de la mosquée, et dix-neuf autres, moins larges, se prolongent de l'est à l'ouest: elles sont formées par huit cent cinquante colonnes dont le système produit l'effet le plus imposant, et devoit en produire un plus magnifique encore lorsqu'il n'avoit subi aucune altération» (Laborde 1812, pp. 487-488, lam. VII).

Esta misma organización ocurre en el caso del Patio de los Leones de la Alhambra (fig. 18), donde vuelve a tomar un dibujo de Pablo Lozano, y le añade el siguiente comentario «le type le plus parfait de l'architecture mauresque; sa forme est un carré long de 100 pieds sur 60, entouré d'un péristyle de colonnes légères, et orné sur les deux faces d'avant-corps, ou sorte de portique semblable au portail saillant de quelques églises gothiques, et sculpté avec

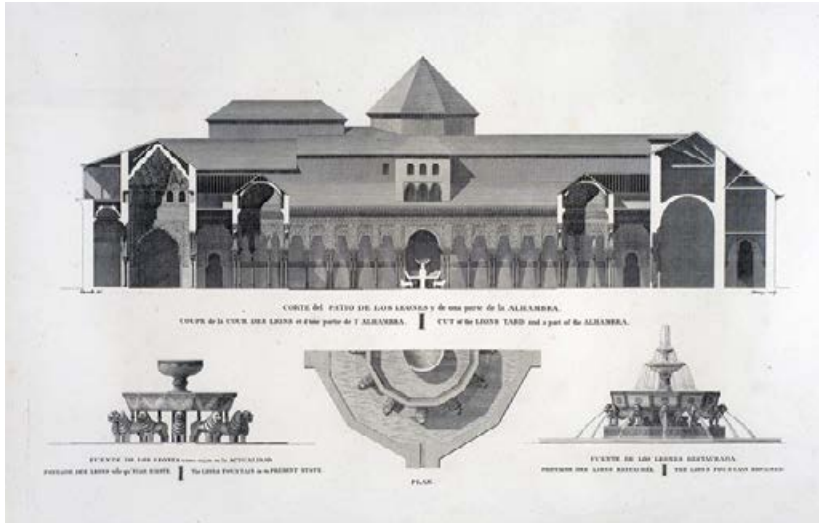
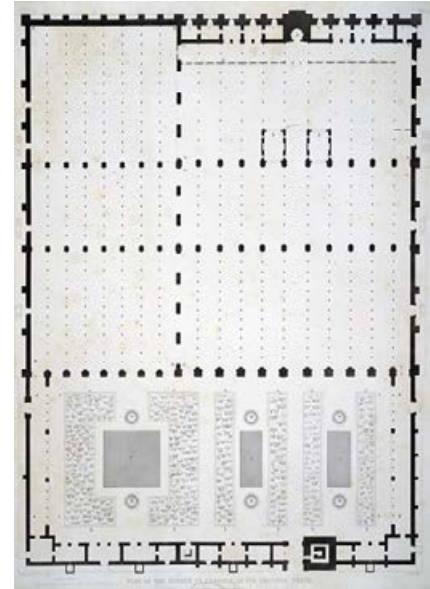


Fig. 18. Sección del Patio de los Leones de la Alhambra. Dibujo de la obra de P. Lozano incluido por A. Laborde, t. 2, pl. XXIV, p. 19. Biblioteca Nacional. Madrid. Sign. BA/2058 V. 3.

Fig. 19. Vista general del interior de la Mezquita de Córdoba. *The Arabian Antiquity*, Pl. V, p. 3. Biblioteca Digital de la Universidad de Heidelberg. <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/murphy1813>.

Fig. 20. Planta de la Mezquita de Córdoba en tiempo de los árabes. *The Arabian Antiquity*, Pl. I, p. 1. Biblioteca Digital de la Universidad de Heidelberg. <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/murphy1813> (fecha de consulta 1 de Junio de 2015).



autant de perfection que d'élégance. Au milieu de cette cour este le bassin des lions en marbre noir, d'où couloit autrefois une abondance d'eau limide, qui se répandoit par des canaux de marbre dans toute le cour, et traversoit plusieurs des appartements. Le reste du sol étoit également pavé en marbre, et les lambris des murailles revêtus de careaux de faïence » (Laborde 1812, p. 519, lam. XXXIV).

#### 4 *The Arabian Antiquities of Spain* (1815)

La obra está precedida de introducción de Thomas Hartwell Horne, quien además se encargó de comentar algunas de las 96 láminas o grabados,<sup>1</sup> de los que 87 corresponde a Granada, dejando casi de lado las antigüedades islámicas de Córdoba (fig. 19 y 20) y de Sevilla, debido a las transformaciones

<sup>1</sup> A excepción de las láminas 8, 11, 35, 83 y 97, todas están firmadas por J.C. Murphy. Excepto 16 láminas, que no llevan firma alguna, en todas aparece el nombre del grabador: J. Roffe (19 planchas), J. Le Keux (12 planchas), H. Le Keux (10 planchas), E. Turrell (8 planchas), J. Shury y J. Neagle (6 planchas cada uno), S. Porter (5 planchas), J. Warner (3 planchas) y S. Rawle, J. Fittler, J. Walker, J. Taylor, J. Landseer, G. Cooke, W. Woolnoth, Armstrong, F.R. Hay, W. Angus, J. Byrne, J. Lee con una plancha cada uno de ellos.



ocurridas en las mismas durante el Barroco, de tal manera que sus construcciones ya no reflejaban el ideal de belleza del arte islámico.

Pese a ello, el libro es una obra esencial para conocer la arquitectura, la escultura, pinturas y mosaicos de los árabes españoles. La parte gráfica fue completada en 1816 por E. Horne, J. Shakespear y J. Gillies, quienes publicaron *The History of the Mahometan Empire in Spain*, obra que pretendía ser una introducción histórica de la obra de Murphy.

Éste debió conocer la obra de la Academia de Bellas Artes, ya que aparece citada en la introducción a *The Arabian Antiquities*, y para ello era necesario que existieran contactos con académicos e intelectuales que poseyeran la obra, porque ésta, al igual que las *Antichità di Ercolano Esposte*, sólo se conseguía mediante una donación del monarca ya que no estaba a la venta.

Esto queda corroborado por la carta remitida el 24 de Noviembre de 1802 por Juan Agustín Ceán Bermúdez a José Córñide de Folgueira y Saavedra, miembros de la Sala de Antigüedades de la Real Academia de la Historia y, además, el remitente miembro de la Academia de Bellas Artes de San Fernando y poseedor de un ejemplar de las Antigüedades Árabes de España: «Murphy tenía que pasar por el mismo Santiponce cuando volvía a Lisboa, pero no se ha detenido a ver las antigüedades romanas por que pensaba volver a Sevilla por la primavera a copiar las árabes y entonces iríamos juntos a examinarlas. Yo tengo las estampas de la Academia de San Fernando del árabe de la iglesia de Cordoba y Alhambra de Granada; las examinó despacio en mi casa Murphy, y halló muchos errores: no lo extrañó por el tiempo en que se dibujaron y, ciertamente, que cotejadas con los diseños que el mismo Murphy traía en borrador, hay notable diferencia. No trata Murphy de otras inscripciones árabes que las conducentes al autor y época de los edificios que copia». <sup>2</sup>

Es decir, Murphy se planteó realizar su obra tras ver «las interesantes pero imperfectas descripciones que los anteriores viajeros habían hecho de ella» (Horne 1815). Por ello, planteó su trabajo como un complemento a la obra española. Así, incluyó una serie de vistas interiores, que estaban ausentes de la obra de Hermosilla, y centró su estudio exclusivamente en la arquitectura hispanomusulmana,

ignorando el Palacio de Carlos V y la Catedral de Granada, que estaban presentes en la obra española. Para completar su trabajo, incluyó numerosos planos y alzados, así como dibujos y descripciones de los motivos decorativos, inexistentes en la obra española.

En la obra se vislumbran algunos elementos románticos, entre los que destacan el papel protagonista que adquieren los monumentos islámicos y los motivos ornamentales, que pasan a convertirse en los únicos representados en sus grabados.

Se trata, por tanto, de la plasmación en papel de la teoría del origen del gótico en la arquitectura de los reinos musulmanes de la Península Ibérica, así como de representar de forma 'goticista' a la arquitectura hispanomusulmana en general y a la Alhambra en particular, de manera que los palacios nazaríes fueron delineados con características típicas del gótico en los grabados, y que dio lugar a acuñar el término de 'Morisco-Gothic' para denominar a un estilo típico del Romanticismo británico.

Por ejemplo, el Patio de los Leones (fig. 21 y 22) aparece representado visiblemente alargado, con la idea de resaltar el sentido ascendente de la arquitectura nazarí. De esta manera, la fuente central y el pórtico situado en el plano más distante de la composición se alejan de nuestro punto de vista, lo que produce la ilusión de un espacio largo y estrecho, alejando de su real aspecto cuadrangular.

En el pórtico que ocupa el primer plano de la composición, Murphy ha engrandecido su altura y su longitud para gotizar los caracteres. Las pilastras sobre los capiteles han sido alargadas, de tal forma que los arcos aparecen mucho más estilizados de lo que aparentemente son en la realidad.

Esta misma tendencia también se observa en la representación de la *Sala de las Dos Hermanas* del palacio nazarí (fig. 23). Aquí, Murphy transformó la arquitectura exagerando las tendencias apuntadas de la decoración. De esta manera los mocárabes que decoran la cúpula aparecen formando columnas de estalactitas que generan a su vez arcos apuntados alrededor del tambor.

Murphy interpretó la decoración de la Alhambra de acuerdo con los principios de la arquitectura que él denomina «piramidal», y que serían característicos del estilo gótico, que tendría su origen, según

2 Archivo de la Real Academia de la Historia. Mss. 9/7970/7(4).

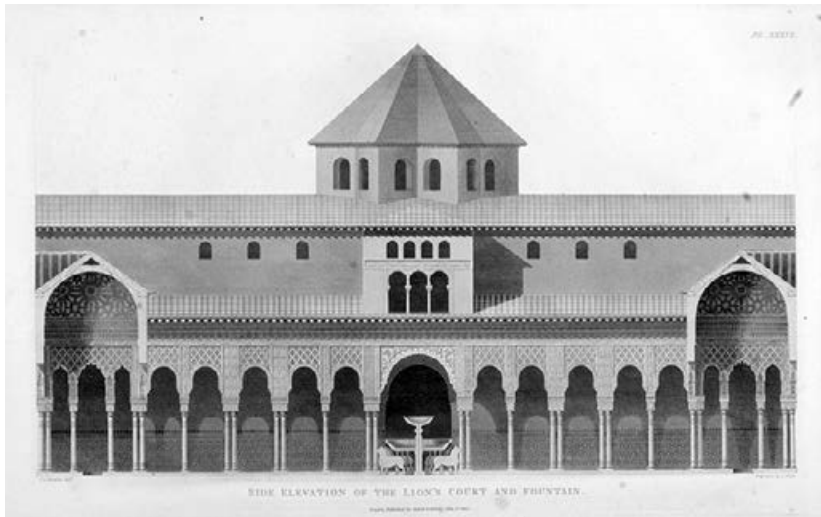


Fig. 21. Sección del Patio de los Leones de la Alhambra. *The Arabian Antiquity*, Pl. XXXVI, p. 13. Biblioteca Digital de la Universidad de Heidelberg. <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/murphy1813> (fecha de consulta 1 de Junio de 2015).

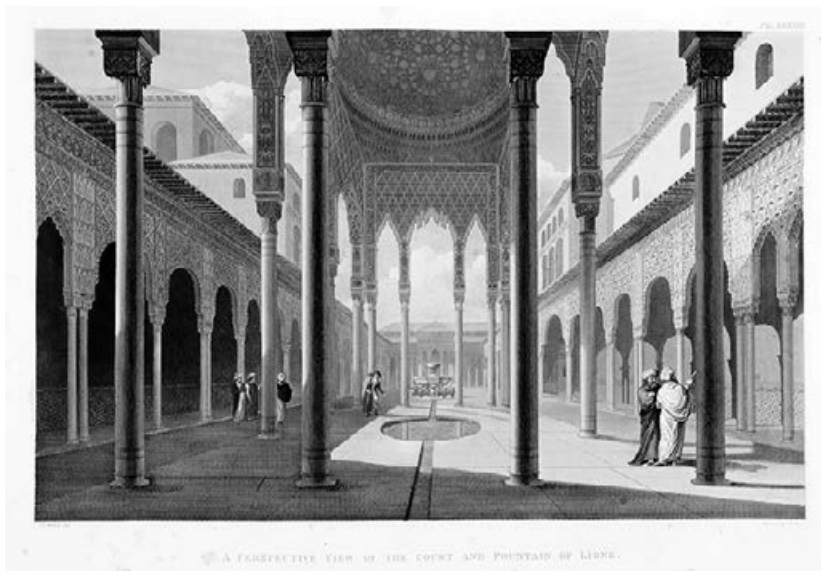


Fig. 22. Vista interior del Patio de los Leones de la Alhambra. *The Arabian Antiquity*, Pl. XXXIII, p. 12. Biblioteca Digital de la Universidad de Heidelberg. <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/murphy1813> (fecha de consulta 1 de Junio de 2015).

sus propias palabras, en el arte oriental, concretamente en las pirámides de Egipto.

En la representación gráfica de la *Sala de los Abencerrajes* del palacio nazarí, Murphy inventó su propia entrada principal, abriendo un gran vano que permite ver la totalidad del interior. El resultado de ello fue una imagen (fig. 24) irreal del lugar, no existente, donde, mediante una división piramidal del espacio, se consigue un espacio de mayor altura y extensión, y la impresión de encontrarnos ante el interior de una iglesia, donde la cúpula de la sala correspondería al ábside central, y las pequeñas galerías a las naves laterales (Raquejo 1987, pp. 128-141; 1990, pp. 56-60). La decoración de la Sala de los Abencerrajes también está manipu-

lada de manera semejante, aunque en este caso los mocárabes están ilustrados para simular arcos apuntados. Con ello, Murphy suprime la forma real estrellada de la cúpula, para convertirla en una colección de pequeños arcos apuntados que cubre el conjunto.

El trabajo tuvo una gran difusión en su época, contribuyendo a crear una estampa determinada y tópica de la Alhambra (fig. 25). Sin embargo, los autores románticos posteriores desdeñaron la obra, a la que tildaron de una mala copia de las Antigüedades islámicas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y acusaron a su autor de no haber estado nunca en Granada (Krauel 1986, pp. 137-138).



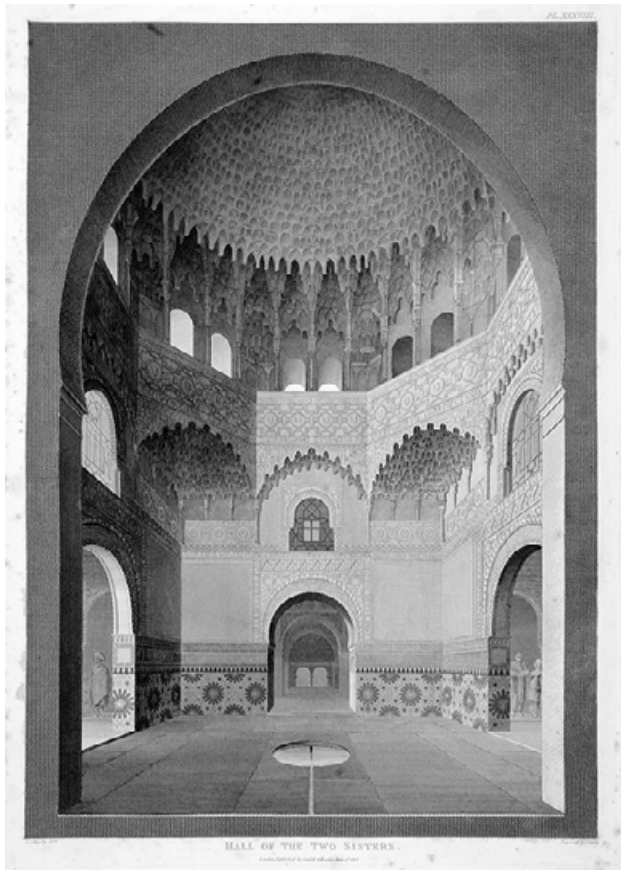


Fig. 23. Sala de los Dos Hermanas del Palacio de la Alhambra. *The Arabian Antiquity*, Pl. XXXVIII, p. 13. Biblioteca Digital de la Universidad de Heidelberg. <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/murphy1813> (fecha de consulta 1 de Junio de 2015).

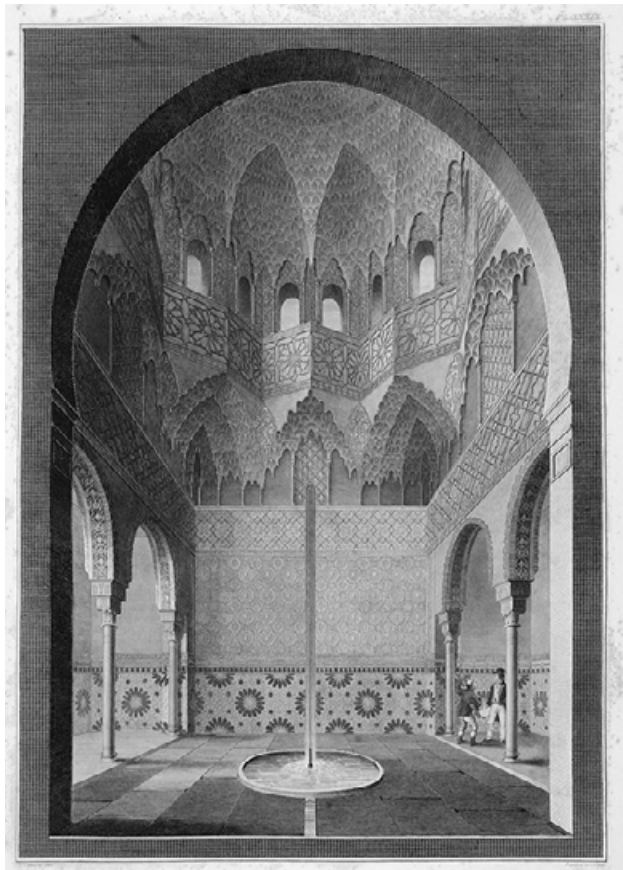


Fig. 24. Sala de los Abencerrajes del Palacio de la Alhambra. *The Arabian Antiquity*, Pl. XXXIX, p. 13. Biblioteca Digital de la Universidad de Heidelberg. <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/murphy1813> (fecha de consulta 1 de Junio de 2015).

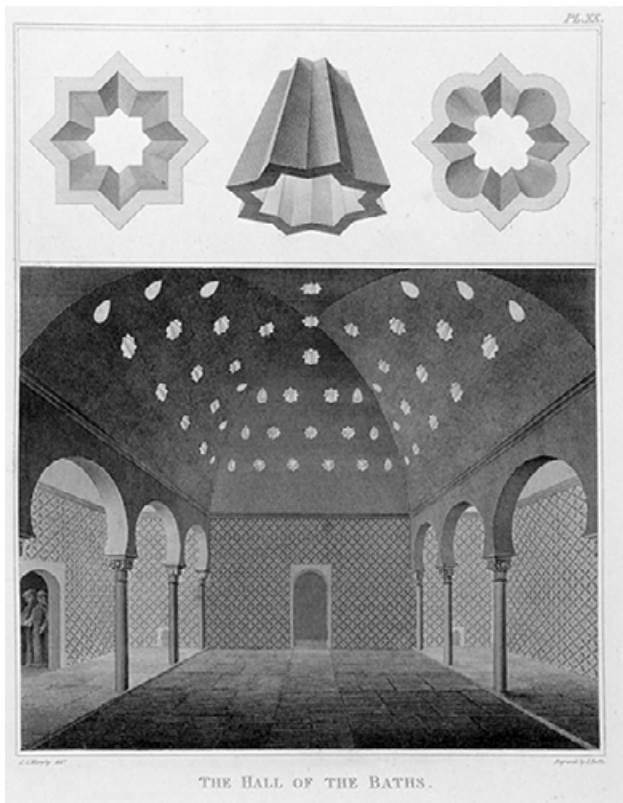


Fig. 25. Baños del Palacio de la Alhambra. *The Arabian Antiquity*, Pl. XX, p. 11. Biblioteca Digital de la Universidad de Heidelberg. <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/murphy1813> (fecha de consulta 1 de Junio de 2015).



Fig. 26. *Les voleurs d'azulejos à l'Alhambra*. Grabado de Gustavo Doré existente en su *Voyage en Espagne*.



Fig. 27. Patio de los Leones. Daguerrotipo atribuido a Théophile Gautier y E. Piot durante su viaje a España en 1840, publicada por S. González Reyero, *La fotografía en la Arqueología Española* (2007), p. 192, fig. 82. [www.rah.es/catalogo/catalogo/gabinete/ah/FOTOGRAFIA\\_Baja.pdf](http://www.rah.es/catalogo/catalogo/gabinete/ah/FOTOGRAFIA_Baja.pdf) (fecha de consulta 1 de Junio de 2015).

## 5 Los seguidores de Murphy: la herencia hispanomusulmana en la Europa del Romanticismo

A raíz de la publicación de la obra de James Cavanah Murphy en Gran Bretaña, se desató un interés en toda Europa por conocer los restos de la cultura islámica existentes en España en general y en Andalucía en particular. Hacía aquí dirigió su mirada el movimiento romántico, deseoso de contemplar edificios medievales que rebozaban de leyendas históricas y de romances.

Si fue la Alhambra Granada la que más atrajo a los románticos, pronto éstos pasaron también a interesarse por la Mezquita de Córdoba y los Reales Alcázares de Sevilla, que se convirtieron en centro de atracción turística de los literatos y viajeros que recorrieron la península durante la primera mitad del XIX.

Esta idea aparece recogida en la obra anónima *Summer in Andalucía* (1839): «the author begs to remind his readers that Spain, by general consent the most interesting country of Europe, is one of the least known [...]. Of all the provinces of Spain,

Andalucía has most attractions for the travellers» (Raquejo 1987, p. 17).

Este movimiento es visible en el ámbito de la Literatura, que contribuyó a crear la imagen tópica y pintoresca de los palacios nazaríes. Chateaubriand, Victor Hugo, Gustavo Doré, Alejandro Dumas, sólo por citar algunos autores, visitaron el lugar, admirando el edificio, describiendo sus estancias y creando en sus obras una atmósfera propiciatoria hacia la conservación del edificio, pese a que ya eran frecuentes los robos en el mismo (fig. 26). Pero por encima de todas ellas, habría que destacar los *Cuentos de la Alhambra* (1832) de Washington Irving, quien popularizó las leyendas nazaríes, y la figura de Teófilo Gautier, a quien se le atribuye el primer daguerrotipo sobre el patio de los leones (fig. 27).

El pintor David Roberts (1796-1864) visitó España entre 1832 y 1833, período en el que pudo dibujar los monumentos de Sevilla, Córdoba (fig. 28) y Granada, en los que también existe una interpretación gótica de la arquitectura hispanomusulmana, distorsionando las dimensiones de algunos edificios, al igual que Murphy.





Fig. 28. Pórtico del Patio de los Naranjos de la Mezquita de Córdoba. Estampa publicada por David Roberts en su obra *Picturesque Sketches in Spain Taken During the Years 1832 & 1833* (1837), lám. XXI. Museo Nacional del Romanticismo (Madrid). Sig. CE8027. [http://www.europeana.eu/portal/record/2022703/oai\\_euromuseos\\_mcu\\_es\\_euromuseos\\_MNR\\_CE8027.html](http://www.europeana.eu/portal/record/2022703/oai_euromuseos_mcu_es_euromuseos_MNR_CE8027.html) (fecha de consulta 1 de Junio de 2015).

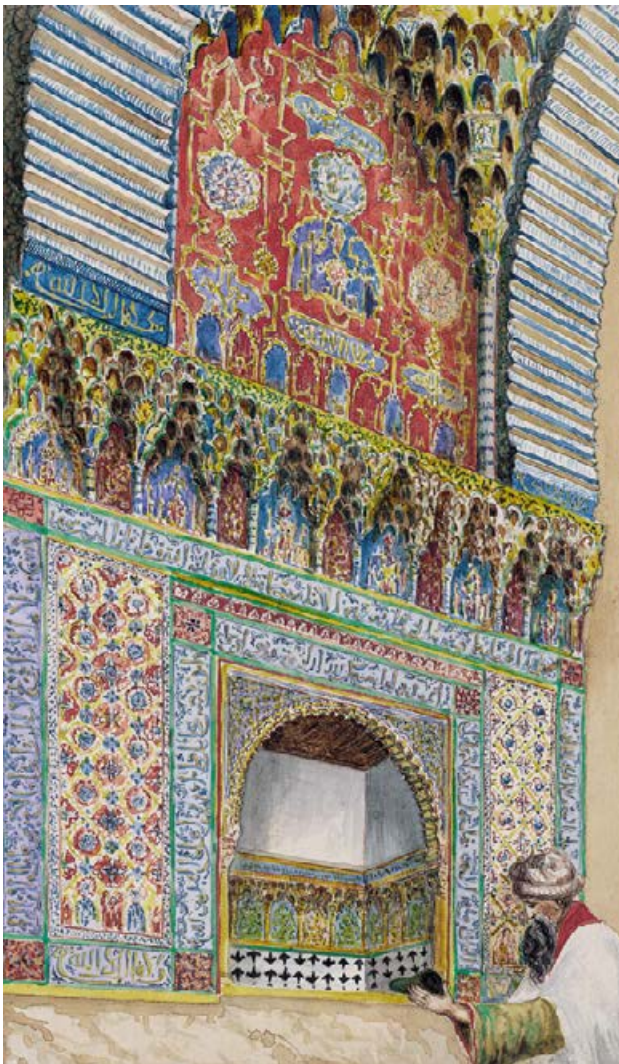


Fig. 29. Nicho en la entrada del Salón de los Embajadores. Acuarela de Richard Ford (1796-1858). <http://www.descubrirelarte.es/2014/11/25/richard-ford-apuntes-de-espana.html> (fecha de consulta 1 de Junio de 2015).

Pese a ello, su obra se convirtió en un clásico de la representación romántica de la arquitectura islámica de Andalucía, y pese a sus evidentes inexactitudes, tuvo una gran aceptación entre los románticos, ya que su visión de algunos edificios encajaba perfectamente con los escenarios propios de la novela gótica.

Richard Ford (1796-1858) vivió entre 1832 y 1833 en España, donde procedió a describir las ciudades y monumentos que visitó, realizando acuarelas y dibujos de los mismos. Su obra debe ser considerada como el gran álbum prefotográfico de la España de comienzos del siglo XIX, ya que lo único que le interesaba es la memoria fiel y objetiva de las cosas que él mismo veía, sin importarle la clientela potencial de sus obras.

Esta idea le llevó a desechar las láminas de Murphy por la gran cantidad de inexactitudes que contenían, y porque no venían a reflejar fielmente un monumento heredado del pasado por el que los románticos sentían una gran admiración. En palabras de Ford, «el sencillo y severo exterior de la Alhambra, casi repelente, no ofrece ninguna promesa del esplendor de Aladino, que brilla dentro, cuando, al abrirse una sencilla puerta, se admite al visitante en lo que casi constituye un paraíso».

Su repertorio de dibujos incluye fragmentos de columnas, capiteles, azulejos, un arco y el nicho de entrada al salón de Embajadores (fig. 29). En la mayoría de ellas existe un fuerte colorido, propio del Orientalismo, corriente romántica totalmente





Fig. 30 y 31. Cromatografías de los motivos decorativos de la Alhambra publicadas por Philibert Josep Girault de Prangey en su *Essai sur l'architecture des Arabes et des Mores en Espagne, en Sicilia y en Barbarie* (1841). <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5865004s> (fecha de consulta 1 de Junio de 2015).

opuesta a la gótico-morisca que representaba Murphy (Gamiz 2007).

Otro personaje en el que también podemos ver la influencia de la obra de Murphy es el fotógrafo y dibujante Philibert Josep Girault de Prangey (1804-1892), quien viene a ser uno de los máximos representantes del Orientalismo en la Francia de la primera mitad del XIX (Pinon 2009).

En 1836 publicó su obra *Monuments arabes et moresques de Cordoue, Séville et Grenade*, con la que contribuyó a difundir los motivos decorativos de las yeserías y alicatados de la Alhambra en Gran Bretaña. Defendía que estos motivos decorativos se encontraban íntimamente relacionados con la arquitectura, de ahí que, a diferencia de Murphy, copiase las decoraciones teniendo en cuenta las estructuras arquitectónicas que decoraban (fig. 30 y 31).

Pero sin lugar a dudas, la visión más real y objetiva de la Alhambra es la reflejada por Owen Jones (1809-1874), quien en 1834 visitó la Alhambra en compañía del arquitecto francés Jules Goury, y cuyo resultado será su obra *Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra, from Drawing Taken on the Spot in 1834 and 1837*, realizada en dos tomos, que consta de 104 cromolitografías - láminas a color - (fig. 32, 33 y 34) y una introducción histórica, mientras que la traducción de las inscripciones la realizó el arabista español Pascual de Gayangos, a quien nos referiremos más adelante.

Se trata de una obra cumbre para comprender y difundir el orientalismo del Palacio de la Alhambra, gracias a la exactitud de las descripciones del edificio, que se acompañan de planos generales y particulares, alzados, secciones, calcos e incluso



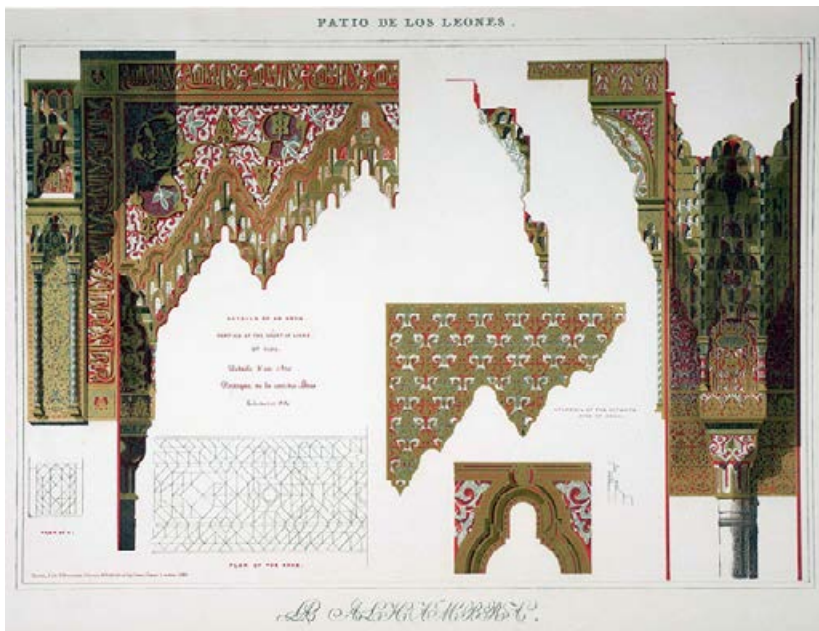


Fig. 32. Cromolitografía del Patio de los Leones del Palacio de la Alhambra, publicado por Owen Jones en *Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra, from Drawing Taken on the Spot in 1834 and 1837* (1842-1845), Tomo 1 (1842), pl. XXVIII. Biblioteca Nacional de España. <http://bdh.bne.es/bne/search/detalle/bdh0000014572> (fecha de consulta 1 de Junio de 2015).

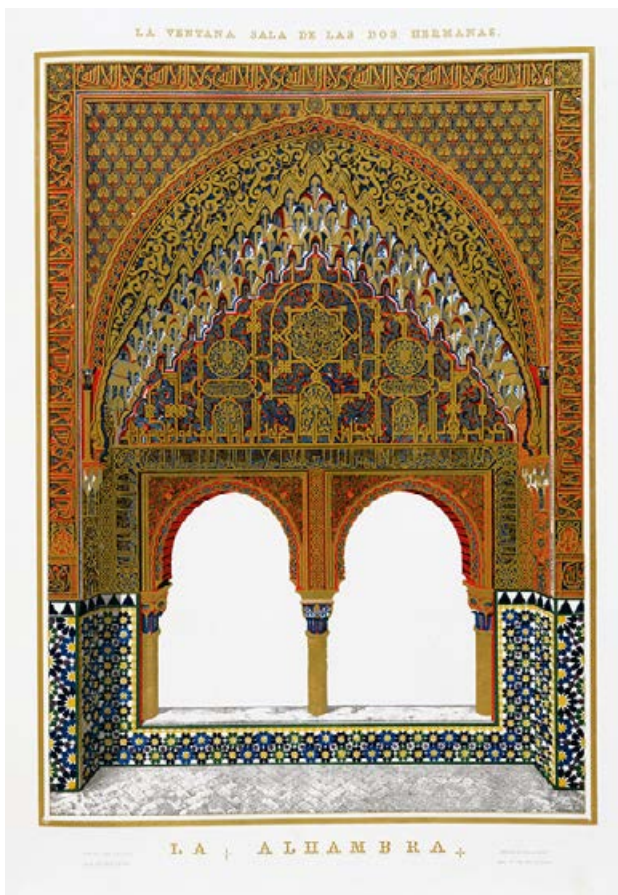


Fig. 33. Cromolitografía del Mirador de la Sala de las Dos Hermanas, publicado por Owen Jones en *Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra, from Drawing Taken on the Spot in 1834 and 1837* (1842-1845), Tomo 1 (1842), pl. XXI. Biblioteca Nacional de España. <http://bdh.bne.es/bne/search/detalle/bdh0000014572> (fecha de consulta 1 de Junio de 2015).

vaciados en yeso, de todos los cuales realizó un estudio técnico.

Esta obra dio lugar al llamado 'Revival alhambresco' y a la creación del modelo estético del Alhambresismo o Alhambresco (Raquero 1995), que se utilizará a partir de este momento en numerosas edificaciones de Europa (Rodríguez Domingo 2006). Incluso en la Exposición Universal de 1851, Owen Jones llegará a recrear en el Cristal Palace la denominada Alhambra Court, donde aparecen representado el patio de leones y algunas otras estancias del palacio nazarí (fig. 35 y 36).

Pero en España también este fenómeno tuvo su importancia, tras los fallidos intentos del XVIII. En primer lugar, la supresión de la censura literaria posibilitó la expansión del movimiento romántico entre 1833 y 1834. Fueron los intelectuales románticos (Madrado, Simonet, Lafuente Alcántara, Fernández Guerra, Castro y Orozco, Egulaz...) quienes se preocuparon en las tertulias, publicaciones periódicas y academias de la defensa del pasado medieval de la nación (Rodríguez Domingo 2000).

Pero fue la traducción de la obra de Jones, realizada por Pascual de Gayangos (Álvarez Ramos, Álvarez Millán 2007), la que provocó el surgimiento de una serie de trabajos en los que se recogían las obras islámicas, así como los primeros estudios sobre la arquitectura de los árabes y las primeras excavaciones arqueológicas en la ciudad de Medina Elvira (Granada) en 1842.



Fig. 34. Cromolitografía de los Arcos de la Sala de los Abencerrajes, publicado por Owen Jones en *Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra, from Drawing Taken on the Spot in 1834 and 1837* (1842-1845), Tomo 1 (1842), pl. XXII. Biblioteca Nacional de España. <http://bdh.bne.es/bne/search/detalle/bdh0000014572> (fecha de consulta 1 de Junio de 2015).



Fig. 35 y 36. *The Alhambra Court en la Exposición Internacional de Londres* (1851). [http://landmark.lambeth.gov.uk/display\\_page.asp?section=landmark&id=1420](http://landmark.lambeth.gov.uk/display_page.asp?section=landmark&id=1420) (fecha de consulta 1 de Junio de 2015).



Todo ello provocó un interés por la conservación del monumento de la Alhambra, en especial gracias a la labor desarrollada por Rafael Contreras, quien en 1847 fue nombrado ‘restaurador adornista’, y posteriormente director y conservador (1869), bajo cuyo mandato se realizaron una serie de intervenciones en diversas salas del edificio y en el patio de los leones donde erigió una cúpula de escama de colores, que nunca existió originalmente (fig. 37), y

que se trata de una visión orientalista de los palacios nazaríes (Rodríguez Domingo 1997).

Por último, en 1852, la Academia de Bellas Artes de San Fernando comenzó su proyecto de los *Monumentos Arquitectónicos de España*, consistente en la elaboración de un catálogo que contuviese imágenes de gran calidad del patrimonio arquitectónico de España (fig. 38). La obra pretendía reunir los principales monumentos de las tres culturas exis-





Fig. 37. Fotografía del Patio de los Leones, durante las labores de restauración de Rafael Contreras, realizada por Chales Clifford (1862). Biblioteca Digital Hispánica. Biblioteca Nacional España. Madrid. <http://bdh.bne.es/bnsearch/detalle/bdh0000027624> (fecha de consulta 1 de Junio de 2015).

tentes en el país: ‘pagana’, ‘mahometana’ y ‘cristiana’, utilizando esta nomenclatura como primera y fundamental clasificación de la obra.

Es importante resaltar aquí la consideración de la obra de Jones en este proyecto académico: «constituyen los dibujos el mayor mérito de esta publicación, especialmente por su tamaño y crecido número, en lo cual ninguna otra ha conseguido hasta ahora igualarla, ni aún competir con ella; pero sea por falta de costumbre de copiar este género de adorno, sea por diferente causa, es lo cierto que pierden en la más de las cosas su genuino carácter. A pesar de sus incorrecciones, siempre serán el único testimonio del estado del Alcázar en el tiempo en que se hicieron» (*Monumentos Arquitectónicos de España*, 1852, t. 1, p. 18).

## 6 A modo de conclusiones

En este trabajo hemos intentado analizar la importancia que tuvo la obra *The Arabian Antiquities* (1815) de James Cavanah Murphy para la difusión de las antigüedades islámicas en la Europa del XIX, y que contribuyó decisivamente a configurar una idea preconcebida sobre los palacios nazaríes y sobre la singularidad de dicho arte, lo que a la postre redundó no sólo en una idea de conservación del monumento, sino que también prefiguró la creación de la arqueología islámica en España. Su importancia es comparable a la que tuvieron las *Antichità di Ercolano Esposte* para el triunfo de las ideas neoclásicas en la Europa del XVIII.

Dentro de este debate participaron los viajeros británicos, quienes en sus diarios de viajes, retrataron su visión particular de España, donde destacaba, por encima de todo, los restos de la dominación islámica que eran visibles especialmente en Andalucía, y que ejercieron de verdadero imán durante los siglos XVIII y el XIX.



Fig. 38. Decoración de azulejos de la parte inferior del Mirador de la Lindaraja. *Monumentos Arquitectónicos de España*: Provincia de Granada: Palacio árabe de la Alhambra. <http://fonsantic.upc.edu/handle/2099.4/1225#page/1/mode/1up> (fecha de consulta 1 de Junio de 2015).

Estos viajeros contribuyeron a sostener la teoría del origen sarracénico del gótico inglés, ya que tuvieron la posibilidad de visionar edificios islámicos puros, junto a otros edificios donde se mezclaban el arte gótico y el musulmán, como ocurre en los casos de la Mezquita-Catedral de Córdoba o la Catedral de Sevilla.

Pero también contribuyeron a crear una visión romántica, estereotipada y pintoresca del arte islámico, que aún perdura en alguna obra, y que llegó incluso a la creación del Alhambresco como corriente estética, de gran predicamento en el siglo XIX.

En España estas obras provocaron la aparición de los primeros estudios sobre el arte hispanomusulmán, y la aparición de una incipiente arqueológica islámica, que tendrá su mayor auge ya a fines del XIX y principios del XX, cuando comiencen las restauraciones y excavaciones en los palacios y edificios andalusíes.

## Bibliografía

- Álvarez Ramos, Miguel Ángel; Álvarez Millán, Cristina (2007). *Los viajes literarios de Pascual de Gayangos (1850-1857) y el origen de la archivística española moderna*. Madrid: CSIC.
- Antigüedades Árabes de España* (1787). Parte primera. Madrid: Imprenta Real.
- Bacon, Francis (1625). «Of Travaile». In: Bacon, Francis. *Essays*. London.
- Bennassar, Bartolomé; Bennassar, Lucile (eds.) (1998). *Le voyage en Espagne: Anthologie des voyageurs français et francophones du XVI au XIX siècle*. Paris: Robert Laffont.
- Caballero Rodríguez, José (2004). *Alejandro Laborde y Mérida: Pequeña historia de grandes grabados*. Mérida: Artes Gráficas Rejas.
- Calatrava, Juan (ed.) (2011). *Romanticismo y arquitectura: La historiografía arquitectónica en la España de mediados del XIX*. Madrid: Abada Editores.
- Calatrava, José (ed.) (2011). *Owen Jones y La Alhambra*. Málaga: Patronato de la Alhambra.
- Canto, Alicia María (2001). *La arqueología española en la época de Carlos IV y Godoy: Los dibujos de Mérida de Don Manuel Villena y Moziño 1791-1794*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Canto, Alicia María (2012). «Carlos IV y Godoy: Los primeros protectores ilustrados de la arqueología española». In: Almagro-Gorbea, Martín; Maier Allende, Jorge (eds.). *De Pompeya a Herculano: La corona española y la arqueología en el Siglo XVIII*. Madrid: Real Academia de la Historia, pp. 299-331.
- Carter, Francis (1777). *A Journey from Gibraltar to Malaga*. 2 vols. London: J. Nichols.
- Fernández Herr, Elena (1974). *Les origines de l'Espagne romantique: Les récits de voyages (1755-1823)*. Paris: Didier.
- Galera Andreu, Pedro (1992). *La imagen romántica de la Alhambra*. Madrid: El Viso.
- Gámiz Gordo, Antonio (2007). «Dibujos de Richard Ford en Granada: Nuevos puntos de vista sobre su paisaje urbano (1831-33)». In Rodríguez Barberán, Javier (coord.). *La Sevilla de Richard Ford 1830-1833*. Sevilla: Fundación Cajasol, pp. 86-109.
- García Mercadal, José (ed.) (1999). *Viajes de extranjeros por España y Portugal desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XX*. Vol. 5. Valladolid: Junta de Castilla y León.
- Girault de Prangey, Philibert-Joseph (1837). *Monuments arabes et moresques de Cordoue, Séville et Grenade, dessinés et mesurés en 1832 et 1833*. Paris: Veith et Hauser.
- Girault de Prangey, Philibert-Joseph (1841). *Essai sur l'architecture des Arabes et des Mores en Espagne, en Sicile y en Barbarie*. Paris: A. Hauser; Brockhaus et Avenarius.
- González Reyero, Susana (2007). *La fotografía en la Arqueología Española*. Madrid: Real Academia de la Historia; Universidad Autónoma de Madrid.
- Grose, Francis (1800). *Essays on Gothic Architecture*. London: Printed by S. Gosnell, Little Queen Street, Holborn, for J. Taylor, at the Architectural Library, Holborn.
- Guerrero, Ana Clara (1990). *Viajeros británicos en la España del siglo XVIII*. Madrid: Aguilar.
- Horne, T.H. (1815). «Introduction». En: Murphy, James (1815). *The Arabian Antiquities of Spain*. London: T. Cadell Jun. and W. Davies.
- Jones, Owen (1842-1845). *Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra, from Drawing Taken on the Spot in 1834 and 1837*. 2 vols. London.
- Jovellanos, Gaspar Melchor de (1788). *Elogio de D. Ventura Rodríguez*. Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra.
- Krauel Heredia, Blanca (1986). *Viajeros británicos en Andalucía de Christopher Herve y a Richard Ford [1760-1845]*. Málaga: Universidad.



- Laborde, Alexandre de (1806-1820). *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*. 3 vols. Paris: Pierre Didot.
- León Gómez, Alicia (2009). «William Conyngham y el teatro romano de Sagunto». *Spal*, 18, pp. 9-28.
- López Guzmán, Rafael J. (2006). *Mudéjar hispano y americano: itinerarios culturales mexicanos*. Granada: Fundación El Legado Andalusi.
- Lozano y Casela, Pablo (1804). *Antigüedades árabes de España*. Madrid: Imprenta Real.
- Luzón, José María (ed.) (2002). *El Westmorland: Recuerdos del Grand Tour*. Sevilla: Fundación El Monte.
- Massó Carballido, Jaume (2003). «La recuperación arqueológica de Tárraco en el Siglo XVIII». In: Cacciotti, Beatrice; Dupré Raventós, Javier; Beltrán Fortes, José; Venetucci, Beatrice Palma (a cura di). *Illuminismo e ilustración: Le antichità e i loro protagonisti in Spagna e in Italia nel XVIII secolo*. Roma: L'Erma di Brestcheider, pp. 215-229.
- Murphy, James (1795). *Plans Elevations Sections and Views of the Church of Batalha, in the Province of Estremadura in Portugal by Fr. Luis de Sousa; With remarks: To Which Is Prefixed an Introductory Discourse on the Principles of Gothic Architecture*. London: I. & J. Taylor, High Holborn.
- Murphy, James (1795). *Travels in Portugal; through the Provinces of Entre Douro e Minho, Beira, Estremadura, and Alem-Tejo, in the Years 1780 and 1790*. London: A. Strahan, and T. Cadell Jun. and W. Davies.
- Murphy, James (1815). *The Arabian Antiquities of Spain*. London: T. Cadell Jun. and W. Davies.
- Peyron, Jean François (1782). *Essais sur l'Espagne: Voyage fait en 1777 et 1778, où l'on traite des mœurs, du caractère, des monuments, du commerce, du théâtre et des tribunaux particuliers à ce royaume*. 2 vols. London: P. Elmsly.
- Pinon, Pierre (2009). «Les fondements de l'orientalisme architectural en France: Les cours d'histoire de l'architecture de Jean Nicolas Huyot à l'École des beaux-arts (1823-1840)». In: *L'Orientalisme architectural entre imaginaires et savoirs*. Paris: Picard, pp. 13-26.
- Raquejo Grado, Tonia (1987). *El arte árabe: Un aspecto de la visión romántica de España en la Inglaterra del Siglo XIX*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Raquejo Grado, Tonia (1990). *El palacio encantado: La Alhambra en el arte británico*. Madrid: Taurus.
- Raquejo Grado, Tonia (1995). «El Alhambresco: Constitución de un modelo estético y su expresión en la tradición ornamental moderna». In: *La imagen romántica del legado andalusí*. Barcelona: Lunwergr., pp. 29-36.
- Raquejo, Tonia; González Troyano, Alberto; Henares Cuéllar, Ignacio (eds.) (1995). *La imagen romántica del legado andalusí*. Barcelona: Lunwergr.
- Riou, Stephen (1768). *The Grecian Orders of Architecture*. London: J. Dixwell.
- Roberts, David (1837). *Picturesque Sketches in Spain Taken During the Years 1832 & 1833*. London: Hodgson & Graves.
- Robertson, Ian (1988). *Los curiosos impertinentes: Viajeros ingleses por España desde la accesión de Carlos III hasta 1855*. Madrid: Serbal.
- Rodríguez Domingo, José Manuel (1997). «La Alhambra arqueológica (1847-1907)». In: *La Cristalización del pasado: Génesis y desarrollo del marco institucional de la Arqueología en España*. Málaga: Universidad, pp. 340-350.
- Rodríguez Domingo, José Manuel (2000). «El medievalismo islámico en el pensamiento arquitectónico español durante el siglo XIX». In: Cirici Narváez, Juan Ramón; Antigüedad del Castillo-Olivares, María Dolores (coord.). *Arquitectura y ciudad en España de 1845 a 1898*. Cádiz: Universidad, pp. 43-56.
- Rodríguez Domingo, José Manuel (2006). «El medievalismo islámico en la arquitectura occidental». In: *Mudéjar hispano y americano: Itinerarios culturales mexicanos*. Granada: Fundación El Legado Andalusi, pp. 147-165.
- Rodríguez Ruiz, Delfín (1992). *La memoria frágil: José de Hermosilla y las antigüedades árabes de España*. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos.
- Rousseau, Jean-Jacques (1966). *Obras selectas*. Barcelona; Maucci.
- Ruiz de la Peña González, Isabel (2011). «Jovellanos, crítico y teórico de la Arquitectura». *Boletín de Letras del Real Instituto de Estudios Asturianos*, 178, pp. 135-160.
- Salas Álvarez, Jesus (2010). *La arqueología de Andalucía durante la Ilustración (1736-1808)*. Sevilla; Málaga: Universidad-Diputación Provincial.
- Sánchez-Jauregui Alpañés, María Dolores (2012). *The English Prize: The Capture of the Westmorland, an Episode of the Grand Tour*. New Haven: Yale University Press.
- Swinburne, Henry (1779). *Travels Trough Spain*,

- in the Years 1775 and 1776: In Which General Monuments of Roman and Moorish Architecture are Illustrated by Accurate Drawing Taken in the Spot.* London: P. Elmsby.
- Tormo y Monzó, Elías (1943). «Charlas académicas: Centenario de Alexandre de Laborde, el hispanista magnánimo». *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 112 (2), pp. 259-302.
- Twiss, Richard (1775). *Travels through Portugal and Spain in 1772 and 1773.* London.
- Wren, Christopher (1750). *Parentalia.* London: Printed for T. Osborn.

**Jesús Salas Álvarez**

Profesor Ayudante Doctor

Departamento de Ciencias y Técnicas Historiográficas y de Arqueología,

Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid

---